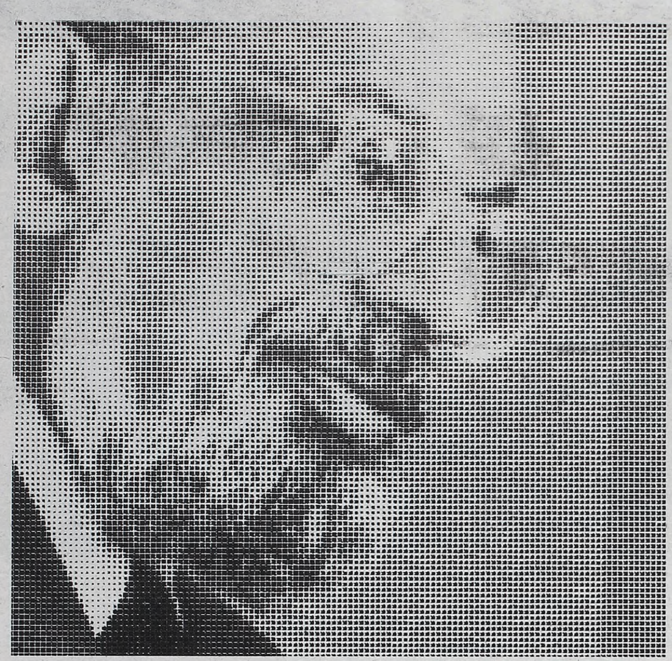
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO VII Nº 357 5 • 9 • 2004

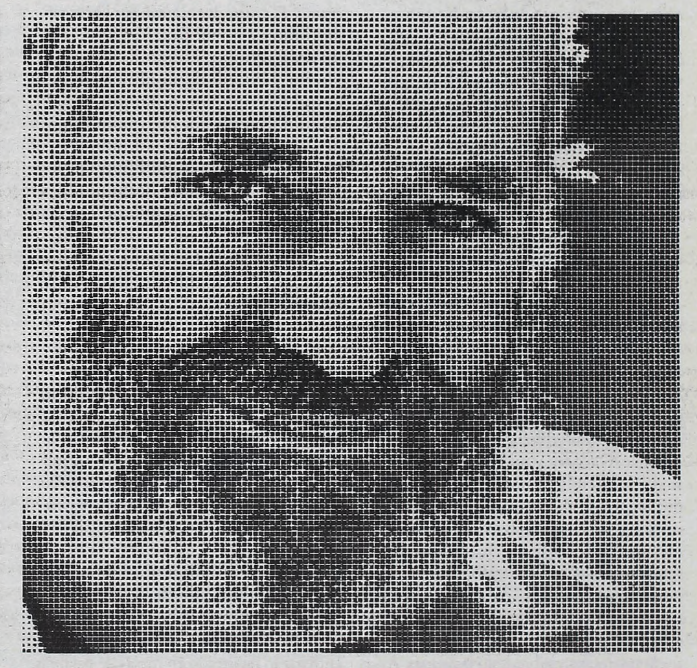
RADAR libros





LA BEATMANÍA





Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Gregory Corso y Lawrence Ferlinghetti fueron los cuatro grandes poetas beatniks, animadores, junto a William Burroughs, de una de las generaciones literarias más escandalosas de todos los tiempos. Desde los aullidos de Ginsberg a los haikus de Kerouac, pasando por la precisión de Corso y la serenidad de Ferlinghetti, la antología *Poesía beat* que Colihue distribuye por estos días demuestra la vitalidad y el brillo que mantiene el beat.

POR ELVIO GANDOLFO

Los tres nombres fundadores de la Generación Beat se conocieron en Nueva York en pocos meses de 1944. Asistían o se movían alrededor de la Universidad de Columbia. El mayor era William Burroughs (nacido en 1914), el menor Allen Ginsberg (de 1926) y el hombre del medio, fundamental en muchos sentidos, Jack Kerouac (de 1922). Kerouac murió en 1969, a los 47 años. En cambio Burroughs y Ginsberg lo sobrevivieron largamente, hasta fallecer con pocos meses de diferencia en 1997. El tardío Gregory Corso se formó en cárceles y reformatorios, y vivió (a menudo en Europa) entre 1930 y 2001. El cuarto poeta de esta antología, Lawrence Ferlinghetti (de 1919), es hoy (2004) el gran sobreviviente del período.

En muchos aspectos no podían ser más distintos. El abuelo de Burroughs había inventado la famosa máquina de calcular que llevaba su apellido como marca, pero sus padres habían vendido casi todas las acciones y apenas le pasaban un estipendio de 200 dólares que le alcanzaba para cierto desahogo económico, comparado con Kerouac y Ginsberg. El padre de Ginsberg, Louis, era un poeta tradicional, que admiraba a Lionel Trilling y a Eliot; la madre, Naomi, enloqueció cuando su hijo tenía 10 años, estuvo internada con frecuencia y sufrió electroshocks y lobotomía (método usado con frecuencia en la época); cuando falleció, Ginsberg le escribió su mejor y más extenso poema: "Kaddish". El conflictivo y genial Jack Kerouac venía de Lowell, Massachusetts, de una familia de ascendencia franco-canadiense; el padre le pronosticó, antes de morir de cáncer, que jamás sería escritor; la madre, "Mémère", estuvo siempre allí para recibirlo, detestó a la mayoría de sus amigos y le arruinó con su mera presencia (o ausencia) sus relaciones con otras mujeres (recuerda a la madre de Borges, aunque Jorge Luis logró sobrevivirla y vivir por fin su propia pasión afectiva). Corso prácticamente no conoció a sus padres. Algo parecido le pasó a Ferlinghetti, la cuarta figura poética clave. Para un movimiento que no editó revistas, ni plaquetas, ni panfletos impresos, la aparición de Lawrence Ferlinghetti, su librería y su editorial City Lights (cuando pasaron de Nueva York a San Francisco) fue más que providencial. Su obra es la más serena, aunque claramente "beat" por sus temas y su forma. >>>



Haiku

Bajé de mi
torre de marfil
Y no encontré el mundo

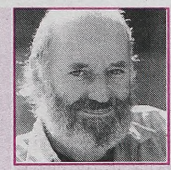
(Iluminaciones)

Cuando te ilumines
sabrás que has estado
iluminado todo el tiempo
*
Allen dice "Cuando la gente se pone
religiosa empiezan a alimentar
a todos"
*
Iluminación es: haz lo
que quieras
come lo que hay
*

El sol quema los ojos

Mundo, va siendo hora de que
adviertas que hay demasiada comida
para que todos coman

Jack Kerouac



Era una cara que la oscuridad podía matar

Era una cara que la oscuridad podía matar
en un instante
una cara tan fácilmente herida
por la risa o la luz

"Nosotros *pensamos* distinto de noche"
me dijo ella una vez
echándose hacia atrás con languidez

Y citaba a Cocteau

"Siento que hay un ángel en mí", decía
"al cual escandalizo constantemente"

Luego se sonreía y miraba a lo lejos
me encendía un cigarrillo
suspiraba y se paraba
y estiraba
su dulce anatomía

dejaba caer una media

Lawrence Ferlinghetti



Estos dos

Ese árbol dijo
No me gusta ese coche blanco abajo mío,
huele a gasolina
Ese otro árbol junto a él dijo
Oh siempre te estás quejando
eres un neurótico
se ve por el modo en que estás inclinado.

6 de julio de 1981, 20 hs.

Allen Ginsberg

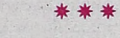


Suicidio en Greenwich Village

Brazos abiertos
manos planas contra los costados de la
ventana
Ella baja la vista
Piensa en Bartok, Van Gogh
Y los chistes del New Yorker
Cae

Se la llevan con un Daily News sobre la
cara
Y un tendero arroja agua caliente en la
vereda

Gregory Corso



William Burroughs era el mayor y el que proyectaba una esquiva figura paterna, de maestro. Su rostro exhibía una seriedad peculiar, semejante a la de Buster Keaton. Vestía ropa formal: traje con chaleco, corbata, buenos sombreros; lo confundían a veces con un banquero discreto o un agente de la CIA, o con la policía, aunque el biógrafo Herbert Huncke aclaró: *"la cana nunca se parece tanto a la cana"*. Con el paso del tiempo fue sin embargo el más experimental en el aspecto formal de su literatura.

La realidad entera parecía ser un campo de estudio para él. La consideraba *"un esquema de observación más o menos constante"* y encaraba incluso el consumo de la droga con la actitud de un científico, *"por la inquietud de la investigación"*, según Huncke. Se consideraba un hombre *"sin contexto (...), quizá un tipo de homo non sapiens (...), completamente anónimo"*. Mantenía una actitud distanciada respecto de Kerouac, Ginsberg y sus amigos, y cuando se alejaba del todo denominaba a esa actitud *"la patada de Van Gogh"*. De joven se cortó (tal vez como experiencia) el dedo meñique de la mano derecha: se lo llevó a su psicoanalista, que le recetó tratamiento psiquiátrico urgente. Como Kerouac, pensó en alistarse en la Marina Mercante, pero aparte de la vida de maleantes y drogadictos le interesaban sobre todo las armas. A pesar de esos elementos, solía ser el pie a tierra del entusiasmo a veces ingenuo de los jóvenes Kerouac o Ginsberg, quien le preguntó un día *"¿Qué es el arte?"*. Parsimonioso, Burroughs contestó: *"Una palabra de cuatro letras"*.

Tuvo una relación sexual y afectiva inconstante con Allen Ginsberg, que derivó hacia una prolongada amistad. Con su aspecto trajeado, sedentario, fue sin embargo un viajero pertinaz: a México, en busca del "yague", a Tánger, que le cayó bien porque allí *"tienes una sensación de fin del mundo"*. Siempre parecía estar regresando (a Saint Louis, a Nueva York, donde vivió una buena cantidad de años finales) o yéndose. Las fotos lo muestran a menudo de espaldas, caminando con tenacidad, indistinguible. En Tánger cayó en una crisis casi terminal. Sus amigos lo visitaron, recogieron y pasaron a máquina en limpio los textos dispersos que terminarían por estructurar *Almuerzo desnudo*, un libro tan poderoso e inclasificable como *Los cantos de Maldoror*.

Después de Tánger buscó con ahínco abandonar la droga, y después de sus textos de la etapa del *cutup* o montaje (*Nova express, El billete que explotó*) sus libros tardíos se acercan al menos a novelas (*Ciudades de la noche roja, El lugar de los caminos muertos, Tierras de Occidente*). En la época en que el centro "beat" había pasado de Nueva York a San Francisco una revista le pidió una respuesta breve a la pregunta "¿Quién eres?". Contestó: *"Un tirador profesional y un estudiante de los códigos mayas"*. No sólo no escribió poemas, sino que también cuesta definirlo como novelista: en muchos momentos su extrema lucidez lo acerca más bien a una fulgurante encarnación del ensayo.



Cuando llegó a Columbia, Jack Kerouac era visto sobre todo como un resistente jugador de fútbol americano. Alguien de la época recordó que chocar con él en el juego era como darse contra una pared de ladrillos. Después de una breve experiencia marinera, pronto absorbió la división de la que solía hablar Hal Chase entre la intelectualizada novela europea y la robusta literatura americana: Melville, Theodore Dreiser y, sobre todo, Thomas Wolfe y sus viajes frenéticos cruzando América para entregar lo registrado en masas de palabras, que recortaba a niveles comprensibles su fiel editor. Desde esa juventud cargada de experiencia y riqueza hasta su muerte, la relación vida-literatura fue indestructible: según James Campbell ya entonces *"quería que una novela real de Jack Kerouac se transformase en una imaginaria de Wolfe y Melville, para poder situarse en ella como personaje"*. El contacto eléctrico y salvaje, la visión encarnada de lo que quería fue Neal Cassady. Ya de joven sentía un rechazo instintivo, radical y conservador por algunos aspectos concretos, que se acentuaría en la madurez, y le sería enrostrado por los medios, que se hacían su propia imagen (por lo común errónea) de lo que era "beat" y lo trataban de racista o reaccionario.

Tenía una memoria prodigiosa sobre su infancia y la capacidad necesaria para recrearla literariamente. Lo descubrió en *El pueblo y la ciudad*, una novela inicial convencional, que no pronosticaba el sacudón de *En el camino* y su larga secuela múltiple (*Los subterráneos, Los vagabundos del Dharma*, y otras) a tal punto unitaria que como en pocos otros casos puede hablarse de un solo libro. Otros poetas o creadores lo admiraban por su velocidad para mecanografiar: cuando murió tempranamente dejó resmas enteras de diarios, cartas y apuntes sobre sus búsquedas con el budismo (400 páginas tituladas *Algo del Dharma*, publicadas recién en los años '90). Cuando se unen los distintos y extensos fragmentos, se descubre una unidad de propósito y una claridad teórica notables, y una temperatura literaria que lo convierte en un nombre crucial de la literatura estadounidense de la segunda mitad del siglo XX. Tenía además una capacidad admirable para crear pequeños "haikus": Ginsberg lo consideraba la prueba máxima para un poeta.

Aunque nunca fue un bestseller con aguante de permanencia en la famosa lista del *New York Times*, la proyección de *En el camino* fue increíble e inmediata, y destruyó buena parte de la delicada maquinaria con que Kerouac se comunicaba con el mundo. En 1967 un grupo del *Paris Review* fue a entrevistarlo. En la introducción se advierte el conocimiento que tenían de los problemas de Kerouac (la bebida, el aislamiento), y cierta actitud condescendiente. Sin embargo la entrevista avanza y Kerouac se da el gusto de tomarles el pelo y expresa con claridad sus teorías formales, o su odio hacia los editores que arruinaban la espontaneidad con la camisa de fuerza de la puntuación standard (*"Malcolm Cowley hizo infinitas revisiones e insertó miles de comas innecesarias como, digamos, Cheyenne, Wyoming* –¡por qué no decir simplemente Cheyenne Wyoming!"–). Expresó su admiración por Céline y Genet, su opinión de que hasta entonces Burroughs no había escrito nada a la altura de *Almuerzo desnudo* y su necesidad de escapar de la fama: *"No voy a pasar el resto de mi vida sonriendo y estrechando manos y enviando y recibiendo perogrulladas, como un candidato a funcionario político, porque yo soy escritor... mi mente tiene que estar sola, como la de Greta Garbo"*.

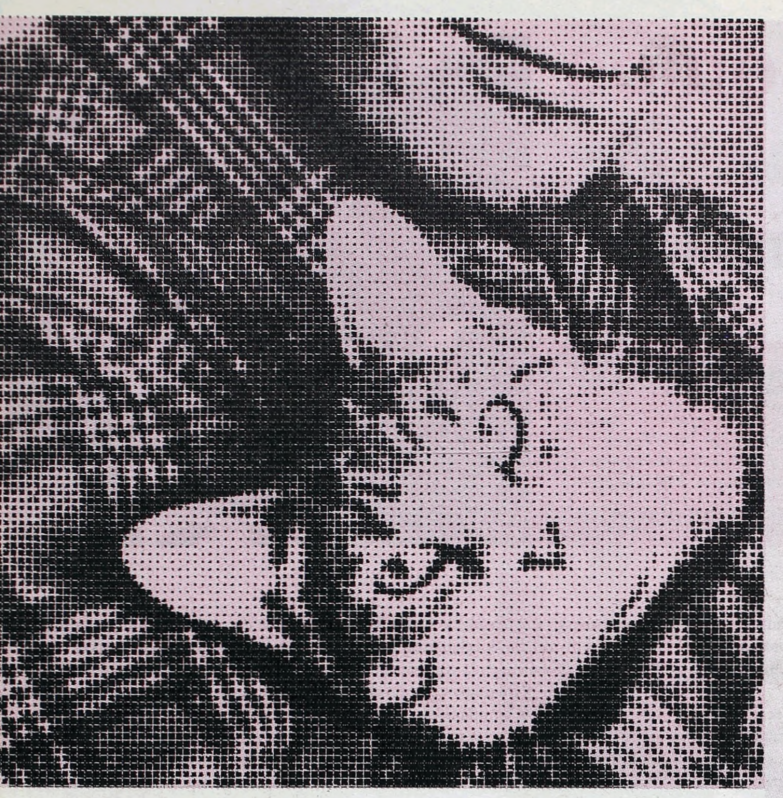
Dejó docenas de fotografías de sí mismo, con una apostura contundente, frontal, y un toque de vulnerabilidad: los rasgos que marcarían la imagen de una época que abarcaría desde James Dean hasta fines de los '60.

* * *

En sus comienzos, Allen Ginsberg deseaba ser un poeta dentro del molde tradicional que le agradaba a su padre y seguía las instrucciones del entonces influyente Lionel Trilling, uno de sus profesores. Vivía atormentado por el miedo a la locura que había visto en su madre, y con el deseo de llevar una vida normal, casarse con una mujer y tener hijos.

Un choque crucial fue la visión entre mística y salvaje que le provocó la lectura de un texto de William Blake. Internado, conoció a Carl Solomon, pero, como apunta James Campbell, *"su viaje empezó en la locura y acabó en la felicidad"*. Pensaba que mediante largos tratamientos psicoanalíticos podría curarse de sus tendencias homosexuales cada vez más claras (para él mismo y para sus amigos). Solía abrumar a Burroughs con sus dudas: *"Me siento culpable e inferior porque mi grado de mariconería es mayor de lo que permite la intelectualización"*. En la universidad, los estudiantes miraban como un bicho raro a aquel judío al que solían acompañar evidentes marginados, que parecía no apreciar la beca con que contaba; sabían que tenía una madre loca y que él mismo apuntaba en la misma dirección. El impasible Burroughs le hablaba contra la "pandilla liberal llorona" en la que incluía a su padre, Carl van Doren y Trilling. La figura clave para resolver los dilemas que lo atormentaban (*"por las tardes se veía con chicas, pero por las noches soñaba con chicos"*, apuntó Campbell) fue el psiquiatra Philip Hicks, que le preguntó qué quería hacer en realidad. Reconoció que deseaba vivir con Peter Orlovsky, dejar su trabajo en publicidad y escribir poesía. "¿Por qué no lo haces?", fue la pregunta liberadora.

A partir de allí los trozos en conflicto comenzaron a combinarse y potenciarse. Su capacidad torrencial, agotadora para hablar de sus problemas o de los libros que leía fueron cuajando en el lenguaje repetitivo, de versos muy largos, que alcanzaría su expresión máxima en "Aullido", "El sutra del girasol" o "Kaddish". La habilidad para situarse en entornos distintos y captar en seguida cómo moverse en ellos (utilizando en algunos de sus empleos anteriores) fue útil por momentos para los demás "beats", y erróneo en otros. La culpa abrumadora se convirtió en la necesidad de expresar lo



Saludando a los bárbaros

POR JUAN SASTURAIN

Elvio Gandolfo –por suerte para todos– se ha metido con unas ganas bárbaras en un laburo bárbaro: traducir (o retraducir en varios clásicos casos) la bárbara poesía de los poetas beats más representativos. Y se lo ha tomado en serio, porque no ha optado por el picoteo entre centrales y periféricos del escurridizo movimiento sino que se ha metido a fondo y en el corazón del grupo. Son 270 páginas de poesía repartidas entre sólo cuatro poetas, los que primero caen de la boca y la memoria cuando se menta a los beats: Kerouac, Ginsberg, Corso y Ferlinghetti. El resultado es extraordinario, con cuatro sucesivas antologías personales cronológicas, en realidad cuatro libros en uno. Un laburo de aliento, de entrega física casi, en que el poeta traductor se muestra digno de y a gusto con los sujetos que va encontrando –como debe ser– en el camino. No es para cualquiera; y Gandolfo da el pinet, empata (cuestión de empatía) y presenta a sus poetas con la precisión y el profesionalismo que da la frecuentación previa; con la informalidad conversada que requieren el entrevero indiscernible de vida, obra y leyenda de estos nenes.

La colección Musarisca que dirige Jorge Boccanera para Colihue no es un kiosco que atienden por turno los amigos ni un sello abierto a que lo llene de versos desparejos el mejor postor. Es una colección de poesía en que se publican poetas. Hay otras, pero no muchas. Y lo que se propone en este caso es dar cuenta de la obra de un grupo revulsivo en su momento de eclosión –segunda mitad de los cincuenta– más el testimonio de a dónde fueron a parar, vital y poéticamente después. Y hay material suficiente como para tirar líneas y sacar o poner conclusiones. Sobre todo para desatar el paquete, leerlos por separado –de los demás y de sí mismos: en Kerouac y Ginsberg el personaje es tan fuerte o más que la obra– y afinar la oreja y el paladar al registro de cada uno.

Lo primero que aparece es –y ahí entran los gustos, claro– la endeblez del emblemático Kerouac como poeta. Lo insinúa Gandolfo: su mejor poesía debe buscarse entre las parrafadas de sus torrenciales novelas. El veloz y a veces indiscriminado mecanógrafo (Capote dixit) no solía ser un verseador criterioso y el antólogo y traductor no encuentra demasiado que elegir. Incluso "México City Blues" y los empeñosos haikus se pasan sin saborear, se tragan enteros. Con Allen Ginsberg es otra cosa ("Arremánguense las polleras, señoras: vamos a atravesar el Infierno", dijo el casi capicúa médico de Paterson que le apadrinó el primer vagido) y los poemas de ese momento mágico, del '55 al '56, cuando la banda se da a conocer como tal en San Francisco y la zona, siguen rompiendo todo: el terrible "Aullido", "Sutra del Girasol" y "América", con todos sus excesos, pero sobre todo el maravilloso "Un supermercado en California" son poemas poderosos. El Ginsberg posterior es más y más de lo mismo hasta que Gandolfo rescata al poeta convertido en viejo gurú entunicado con textos de otro registro, otra serenidad: "Esfínter" es una divertida, obscena maravilla.

Claro que los que más y mejor sorprenden son los tanos: Corso, del que se habían traducido pocos poemas hasta ahora, y sobre todo Ferlinghetti. La frecuentación de otras culturas –la traducción, la vida en Europa– la ironía, el humor y el escamoteo de cierto tremendismo de algún modo los despegan. Los primeros poemas de Corso son escenitas impecables, de lo mejor, como algunos breves posteriores; los largos textos dedicados a Ginsberg ("Poder") y a la muerte de Kerouac o "El estilo americano" y "Lectura de poemas en la Universidad de Columbia: 1975", lo muestran como historiador y conciencia inventarial del grupo.

Es Ferlinghetti, el librero, el editor, el traductor, el que cierra la persiana, y uno se queda pidiendo más. A los conocidos clásicos del comienzo, extraídos de *Un Coney Island de la mente* –"El mundo es un hermoso lugar", "En las mejores escenas de Goya nos parece ver", etc.– se suman una veintena larga de notables poemas de las décadas siguientes –es el único de los bárbaros que vive aún, con 85– en que lo filoso no quita la ternura y la sabiduría de vivir ha ido decantando en ironía, melancólica celebración de lo dado: "Pound en Spoleto", "Padres perdidos" o "Sueño impresionista tardío" justificarían, por sí fuera necesario, el volumen entero.

oculto, aquello de lo que solía hablarse en una conversación pero nunca escribirse, en especial los aspectos sexuales. El traslado a San Francisco y el apoyo inicial del poeta Kenneth Rexroth al grupo llevaron a la lectura histórica de "Aullido", en un recital colectivo, y al reconocimiento que su padre Louis hizo de su camino personal después de años de resistencia, aunque nunca dejó de aconsejarle que se alejara de gente como Neal Cassady.

La producción de poesía de Ginsberg fue siempre torrencial, pero después de los primeros años '60, de visitar Cuba y Checoslovaquia y provocar la expulsión con su conducta, se fue encauzando en un ruido de superficie o una intención confesional, exhibicionista o aconsejadora, que pocas veces rozó la profundidad de la segunda mitad de los años '50, heredera en cambio de los extáticos ritmos religiosos o la democracia formal extrema de Whitman. Del joven de grandes anteojos y un poco asustado, su imagen pasó poco a poco a la madurez calva, la barba y (después de su contacto con India) las túnicas y sandalias que compondrían una figura muy reconocible en los medios. Su absorción y cruce increíble de planos y saberes se expresó sobre todo en los reportajes extensos, termómetros exactos de momentos determinados y su posición ante ellos. En el momento máximo de fama, 1965, reconoció que Kerouac había sido una de las mayores influencias en su obra: *"Tenía tanto entusiasmo por la prosa, por la escritura, por el lirismo, por el honor de la escritura... todos los deleites Thomas-wolfianos de eso"* y citó a Whitman: *"No conozco grasa más dulce que la que está pegada a mis huesos"*, para referirse a la autoconfianza de quien *"sabe que verdaderamente está vivo, y que su existencia es un tema tan bueno como cualquier otro"*.

***

De Gregory Corso y Lawrence Ferlinghetti suele hablarse mucho menos. No sólo no estaban en los años iniciales sino que ambos tienen perfiles más definidos, menos neuróticos y conflictivos. Corso pasó una infancia, adolescencia y juventud complejas, sin padres a la vista, entrando y saliendo de reformatorios y cárceles. Pero el resto siempre lo reconoció como el más claramente "poeta" en cuanto a la definición de su figura, entre pica-resca y realmente riesgosa, y sin ningún pelo en la lengua para marcar la progresiva aceptación de ciertas prebendas por parte de sus "mayores": en un poema echa en cara a Ginsberg y Ferlinghetti sus agentes literarios, aunque siempre en un tono de amigo revoltoso con el que se puede contar. Admirador ferviente de Kerouac, le birló su amante negra (proceso registrado en *Los subterráneos*) y cuando falleció le escribió la muy extensa elegía "Sentimientos elegíacos americanos", donde lo ubica en el contexto de América (Estados Unidos) y el derrumbe de la naturaleza y la democracia. Estuvo en Europa mucho más que sus compañeros (que solían recorrerla con el estruendo y la velocidad de una pandilla escandalosa), admiró a algunos poetas franceses, y recorrió los bares, hoteles y cafés de París como alguien que goza proyectando su figura un poco rufianesca. Dueño de un rostro franco, sonriente, que parece estar gozando por anticipado del próximo problema, y de una abundante y explosiva cabellera, la inmortalizó en "Pelo".

Lawrence Ferlinghetti era el dueño de la librería y la editorial City Lights, que recibió el "Aullido" de Ginsberg, y que enfrentó con tranquilidad el proceso que quería retirar el libro de circulación (sabiendo muy bien que era un espaldarazo para el texto y su sello). Alto y delgado, al fin se dejó la barba como el resto de sus amigos. Tenía un contacto con Europa más profundo que el resto del grupo "beat", a través de una vida infantil y de primera adolescencia en Francia. Traductor paciente de poetas de distintas lenguas, su obra incluye recordados poemas "movidos" (las líneas se van corriendo sobre la página) como "El mundo es un hermoso lugar...", o "En las mejores escenas de Goya nos parece ver..." También poemas largos como en Ginsberg o Corso ("Autobiografía", "Superpoblación"). En Corso y Ferlinghetti el tono es menos melodramático y conflictivo. De ascendencia italiana ambos, esa calma proviene en buena medida del reconocimiento frontal y aceptado, incluso fatalista, de la muerte en vez de describir las torturas muy anglosajonas de Kerouac y Ginsberg. Son menos secretamente moralistas, más dispuestos al hedonismo de lo simple y cotidiano disfrutado al máximo, mientras no llegue la brusca guadaña de la Parca.

***

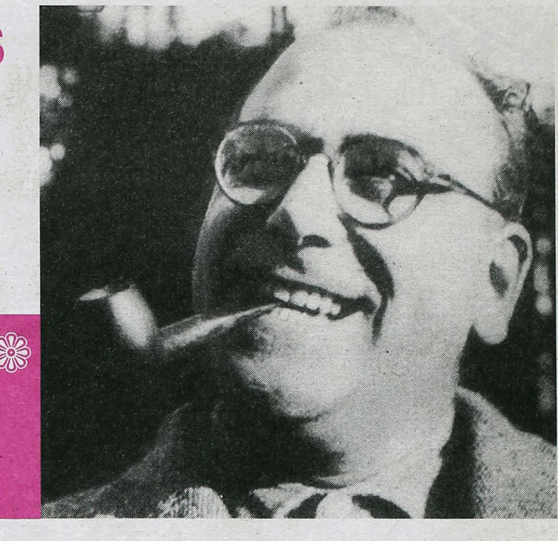
El contacto entre estos poetas fue constante y para nada dedicado a la alabanza mutua. La admiración por los logros siempre iba acompañada por la lucidez, a partir de determinados valores o gustos personales. Ferlinghetti no aceptaba presiones para publicar "lo prohibido" (como pasó con *Almuerzo desnudo,* que no le interesó). Al principio Ginsberg criticó hasta el exceso los originales del "leñador canadiense" Kerouac, que más de una vez estuvo a punto de trompearlo. El propio Kerouac no podía entender para qué Burroughs perdía el tiempo con los inextricables caminos vanguardistas del *cutup*. Cada uno de ellos no sólo dejó registrada su visión del mundo y su propia vida en su obra, con el perfil esquivo de lo literario, totalmente alejado de la maquinaria simplificadora de los medios. Esos medios registraron en cambio con rapidez la conversión del fenómeno "beat" en una moda, lo compararon con el existencialismo francés (ropas oscuras, pelo largo, lugares bohemios de reunión) e insistieron en buscar los detalles que justificaran la idea de Kerouac como el brillante autor de apenas *En el camino*, después empantanado en el fracaso, visión tan equivocada como la que se aplicó a Fitzgerald antes o a Orson Welles después.

Como Burroughs o Kerouac, toda la poesía "beat" suele irse y volver, una y otra vez. No es necesario ser taoísta para percibir la sístole y diástole del campo cultural, literario, poético y social, histórico. Por su alto juego con los temas de una hipotética "poesía civil", el momento parece hoy especialmente apto para volver. No sólo en Estados Unidos hay un regreso de las actitudes rígidas, del ánimo simplificador y además bélico. De modo consecuente, retornan los sueños de felicidad conformista, esta vez consumista, que caracterizaron a los '50 pero que ahora suelen convertirse en pesadillas no muy disimuladamente autoritarias. Como un martillo, el terrorismo golpea una y otra vez.

Además de su peso específico poético, del otro lado están los poetas "beat".

Fragmentos del prólogo a la antología Poesía Beat (Colihue). Elvio Gandolfo también tradujo y seleccionó los poemas que la integran.

Somos como somos



LA EXPERIENCIA ARGENTINA Y OTROS ENSAYOS
José Luis Romero

Compilado por Luis Alberto Romero
Estudio preliminar de Carlos Altamirano
Buenos Aires: Taurus, 2004. 532 páginas.

POR SERGIO DI NUCCI

En los últimos meses del siglo XX, en los primeros del XXI, las clases medias argentinas se encontraron con la súbita novedad de que su país era un desastre y no podía estar peor. La multiplicación de los problemas en proporción geométrica y el desconcierto violento fueron resueltos con el desconcierto infantil: culpar a tal político de haberse robado todo, o culpar al propio sistema. Hubo incluso profesores que desde la televisión la emprendieron contra la tecnología –aparentemente, uno de nuestros verdaderos males–. Como pocas veces en la historia nacional, de un breve tiempo a esta parte los argentinos se miran a sí mismos con un frenesí creciente: ya sea a través de libros históricos y geográficos (los del casco histórico porteño son devorados por los turistas), o renovando el perenne entusiasmo por el tango, la milonga, el fútbol (los diarios, como en el Proceso, colman sus tapas con triunfos deportivos), los desfiles militares o las pymes. Entretanto, las fechas patrias son exaltadas por la radio y la televisión (y existe además un programa televisivo llamado, categóricamente, *Argentinos: somos como somos*).

El nuevo volumen de la colección dirigida por Gregorio Weinberg para la editorial Taurus acompaña de un modo inevitable el ánimo actual de un país que continúa más o menos complacido en su excepcionalismo. Después de todo, el propio autor compilado en el volumen, el historiador José Luis Romero, ha dicho: "Me inclino a creer que sólo un medievalista puede entender la historia argentina". En su medio millar de páginas, *La experiencia argentina y otros ensayos* reúne 71 textos de Romero precedidos por un estudio de Carlos Altamirano y un prólogo del compilador, el hijo de Romero, Luis Alberto (o Romerito, como tiernamente lo llamaban los colegas del padre difunto). Los textos seleccionados analizan temas y problemas de la sociedad, la cultura y las ideas argentinas desde la colonia hasta el siglo pasado, así como las personalidades influyentes, las universidades y los acontecimientos políticos anteriores a la década de 1980. Reconocidos historiadores celebraron en Romero su confianza en la comprensión de la historia argentina, una comprensión que al incluir a ésta en una totalidad mayor, hizo cobrar a una y otra un sentido todavía más singular. Concuerdan en que a Romero jamás se lo pudo acusar de egoísmo, ni siquiera de uno vigoroso y exigente: las necesidades y los gustos de Romero nunca fueron la medida de sus ideas, ni de sus determinaciones.

Honesto y prudente, democrático en el estilo, nunca panfletario ni irónico, no era de él la impertinencia de burlarse de todas las creencias de la humanidad, ni siquiera de los intelectuales, las universidades o los diarios, que, después de todo, entonces como ahora, siempre lo celebraron. Afiliado socialista, decano desde 1962 hasta 1966 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, luego cada vez más alejado de Argentina, Romero juzgaba con serena satisfacción sus propios aportes a la historiografía nacional. En el estudio preliminar se insiste sobre su voluntad civil, su capacidad de encontrar siempre un punto intermedio entre posiciones cerriles y su irreducible confianza en las potencialidades, teóricas y sociales, de la universidad pública. A contramano de nuestra época y acaso aun de la suya, los ensayos de Romero celebran a Sarmiento, a Groussac y a Victoria Ocampo, rinden ardiente tributo al dominicano Pedro Henríquez Ureña y jamás cedieron a las influencias, hoy cada vez más omnipresentes, del primero y segundo peronismo. Luis Alberto Romero señala en el prólogo tres tesis recurrentes en la obra historiográfica de su padre. "La de la vigencia de dos tradiciones ideológicas argentinas, una señorial y autoritaria y otra burguesa y liberal, nacidas ambas de España (...) La de la oposición entre ciudad campo (...) [y] la del cambio sustancial que, en todos los órdenes, provocó en las últimas décadas del siglo pasado [el XIX] la inmigración masiva, punto de partida de una sociedad *aluvial* que alcanzó su estabilización hacia 1930." Y justamente en esa sociedad *aluvial* solía Romero encontrar los orígenes del excepcionalismo argentino.

DE CARNE Y HUESO

COMPLOT
Perla Suez



Norma
Buenos Aires, 2004
104 págs.

POR ROGELIO DEMARCHI

Son los infames años '30 del siglo veinte en la pujante Entre Ríos. A la región donde las labranzas agrícolas se alimentan con el sudor del inmigrante, llega el guante blanco de la corrupción disfrazado de "progreso": si éste necesita de tierras para los ferrocarriles y otros emprendimientos en los que la corona británica se juega sus intereses, aquél requiere de hombres dispuestos a cualquier cosa por su codicia. Bruno Edels empezó a huirle a la muerte en el pogrom de su Praga natal. Tras muchas vueltas recala en Colón. Peón de estancia, alambrador, matarife, arrendatario, productor agropecuario, finalmente es propietario de dos importantes estancias a la vera del río Uruguay. Es el elegido por el inglés Broker para la operación encomendada por la Compañía Argentina de Tierras e Inversiones: conseguir la mejor tajada de tierra para el ferrocarril y la mejor cobertura para el frigorífico que procesará la carne que se despachará a escondidas del Estado. Edels, creyéndose parte de un complot contra una patria que acaso sienta como ajena, jamás sospechará que es la víctima número uno.

Si allí se dispara la lectura política que reclama esta nueva novela de Perla Suez –que continúa la "serie entrerriana" ya establecida por *Letargo* y *El arresto*–, hay una más literaria que hace centro en Mora, una niña de trece años a quien no le interesan las tramas históricas sino las que hacen centro en el deseo. Y ella tiene, en este terreno, anhelo de protagonismo. Y el inglés Broker, qué duda cabe, creerá elegir cuando, en realidad, será utilizado. Sería tranquilizador leer que Mora ha sido violada y que, cuando habla, dice la verdad. Pero nada en esta novela es tranquilizador, sino todo lo contrario. Mora es una especie de Emma Zunz ingresando en la adolescencia y sin más certezas que lo que palpita –con una violencia de otro orden– en su propia carne.

El todo es aquí más que la suma de las partes. Hay, entonces, complot dentro del complot y engaño dentro del engaño, y todo ello se despliega poéticamente ante nuestros ojos con la violencia del silencio: paradoja literaria, el relato de los hechos nos es negado y nosotros, los lectores, en algún punto también somos engañados. Da gusto que a uno lo engatusen con estas armas. Tersa y austera, la prosa de Suez avanza retrocediendo: en vez de componer la imagen para mostrarla en todo su esplendor, la borra para tornarla fugacidad y secreto. Riesgosa apuesta narrativa en la que sale vencedora.



Son todos una caterva de inútiles

LOS ESCRITORES INÚTILES
Ermanno Cavazzoni

Emecé, $ 29,50
220 págs.
Traducción de Guillermo Piro

POR MARINA MARIASCH

Está bien que un gallego haga chistes de gallegos porque se ríe de su propia estirpe. Es admisible que un judío cuente un cuento gracioso que haga referencia hasta al mismísimo Holocausto porque integra esa minoría de la que se ríe. Ermanno Cavazzoni, en la misma tradición, saca los trapitos al sol y exhibe los vicios y neurosis de los de su propia clase: los escritores.

Cavazzoni (nacido en Italia en 1947, profesor y escritor de, entre otras cosas, el poema que inspiró a Federico Fellini para el film *La voz de la luna*) escribió este libro, casi seguro, producto de una ocurrencia. Se trata de un manual para escritores que, a fuerza de ejemplos y casos, le enseña al lector cómo transitar por la experiencia de los pecados. En siete lecciones (de lujuria, gula, avaricia, pereza, envidia, ira y soberbia), el autor logra el objetivo que mueve al libro: burlarse de los escritores, no sólo en la faceta privada de sus usos y costumbres sino también en lo que atañe directamente a su escritura. Porque Cavazzoni puede ironizar sobre el hecho de que "un escritor un poco maníaco dudaba de ser lo suficientemente importante; entonces se quedaba en su casa, torvo y arrugado como una manzana en invierno", o reírse de los pensamientos ocultos (y malignos) que pasan por la mente de los escritores mientras toman, sonriendo, un café. Pero también se mofa de las prácticas literarias: "Un escritor de vanguardia odiaba escribir; entonces tomaba un libro y lo escribía al revés". O: "Llegados a una cierta edad los escritores quieren fundar una revista para poder dominar a los otros escritores".

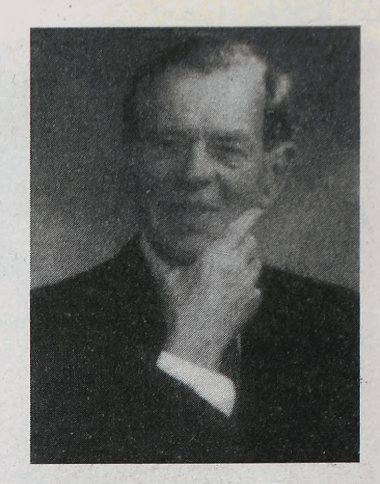
No alcanza con la *Advertencia* que encabeza al texto para estar precavido. El autor avisa: no es fácil volverse escritor, pero tampoco es fácil volverse inútil. Para conseguirlo hace falta una buena articulación entre el aprendizaje de los pecados y otras siete circunstancias que se acarrean (las escuelas a las que se concurre, las familias en las que uno se cría, "las vejaciones sufridas, las esperanzas que se esfuman, los fantasmas que vienen de visita, lo vagabundo que se termina por ser y las demencias de las que nadie se salva").

El libro es exasperante. Y, de alguna manera, ilegible, como lo son los manuales: libros de consulta para escudriñar aquí y allá, pero imposibles de leer en continuo como una novela. Sin embargo, hay algo en él que lo vuelve magnético: pocos libros contemporáneos están tan despojados de melancolía como éste. La de Cavazzoni no es una burla quejosa, nostálgica ni envidiosa. Es –y genera– simplemente diversión. Da risa. Pero también irrita. En el catálogo de escritores hay un lugar extraño reservado a las mujeres. Éstas bien son inflables y satisfacen con su silencio las charlas de mesa de los escritores, son hadas desconcertantes, o se suman a la fauna de los escritores con sus propias mañas. En un contexto habitual, este modo de incluir a las mujeres (en todos los casos antes nombrados, siempre objetos de deseo sexual) despertaría la cólera de cualquier bien pensante. Pero es difícil acusar de machista a alguien que ataca a los de su propio género aun con más cizaña.

Otro es el caso de los críticos que, al contrario de los inservibles escritores, guardan para sí una función. En un capítulo de la "Lección de avaricia" surge el siguiente interrogante: ¿Para qué sirve un crítico? La pregunta se contesta así: "Un crítico sirve para que un escritor se ilusione durante un momento que existe". El sarcasmo alcanza entonces uno de sus puntos más altos. Casi al mismo nivel que cuando, en la *Advertencia*, el autor llama a su propio libro "manualcito". Sea cual fuere el género al que pertenece, uno de los placeres en la lectura de este tratado sociológico con sorna reside, además, en la tersa traducción del italiano realizada por Guillermo Piro.

Al terminar el libro está claro: para Ermanno Cavazzoni los escritores (todos, no sólo algunos) son inútiles. Pero además, son caprichosos, misóginos, sexualmente frustrados, egocéntricos, farsantes. Por eso, para ese grupo humano asociado por profesión u oficio (al que Cavazzoni trata como a una raza) los pecados capitales no son algo que más vale evitar sino un estilo de vida.

Todo tiene que ver con todo



NOTICIAS DEL MUNDO

Adiós a Levrero El escritor Mario Levrero, personalísimo autor uruguayo cuyas obras bordean la ciencia-ficción y se internan de lleno en el género fantástico, falleció el lunes pasado en Montevideo a los 64 años. Además de *La ciudad* (1970), *Aguas salobres* (1983) y *Ya que estamos* (2001), Levrero supo ser fotógrafo, guionista de comics, humorista y redactor de revistas de crucigramas y juegos de ingenio. Levrero, "hombre extraño, siempre pendiente de la fuerza del inconsciente" –según el escritor y amigo Rafael Courtoisie–, que también firmaba sus obras con los pseudónimos de Alvar Tot y Lavalleja Bartleby, había pedido expresamente no recibir ningún tratamiento hospitalario.

El puente Berlín-Buenos Aires Tres poetas alemanes (Andreas Altman, Uwe Kolbe y Monika Rinck) y tres poetas argentinos (Silvana Franzetti, Mirta Rosenberg y Luis Tedesco) se reunirán para trabajar en la transposición de sus textos a la otra lengua, basándose en versiones preliminares de los poemas realizadas por reconocidas traductoras. Los resultados del taller, único en su género, serán leídos en Buenos Aires y en Berlín por los poetas seleccionados. En Buenos Aires la actividad se desarrollará el próximo jueves 9 a las 19.30, en la Casa de la Poesía, Honduras 3784. También estarán disponibles en la página web www.lyrikline.org.

Vía México Siglo XXI Editores y la UNAM mexicana, junto con la Universidad Autónoma de Sinaloa, invitan a escritores y ensayistas de habla hispana y portuguesa a participar del Segundo Premio Internacional de Ensayo y Narrativa, que estará abierto hasta el 30 de octubre de este año. El ganador de cada uno de los concursos recibirá un premio de 20.000 dólares y la publicación de la obra. Bases en www.sigloxxieditores.com.mx

La poesía premiada El poeta y ensayista Armando Uribe recibió el Premio Nacional de Literatura de Chile. Uribe, nacido en 1933, es considerado uno de los miembros más prominentes de la llamada generación del '50 y fue embajador en China durante los años del gobierno de Salvador Allende. El galardón a Uribe marca una continuidad en los premiados, ya que el anterior había sido Volodia Teitelboim, otro poeta y ex funcionario del gobierno socialista derrocado en 1973. Según el jurado, "la característica de su obra es el compromiso existencial del hombre frente a la vida y la muerte, planteado en un estilo dramático y singular".

MITOS DE LA LUZ
Joseph Campbell

Trad. de Miguel Grinberg
Marea
Buenos Aires, 2004
206 págs.

POR JORGE PINEDO

Comparte anaqueles y catálogos con Richard Bach, Paulo Coelho, W. Dyer, Osho, W. Dresel, entre otros bestselleristas encuadrados dentro de esos géneros denominados espiritualismo, autoayuda, en fin, las variantes posmodernas del pensamiento mágico en su multitud de recetas para la salvación individual. El nombre de Joseph Campbell (EE.UU., 1904- 1987), sin embargo, intenta ser instalado por sus apologistas y beneficiarios (suman multitud quienes beben aún de esa generosa ubre) como antropólogo a la vera de los especialistas en mitos: M. Eliade, Sir J. Frazer, C. Lévi-Strauss, R. Graves, G. Dumézil, P. Vernant, P. Grimal, A. Krappe, R. Callois, P. Brunel, R. Trousson, es decir todos aquellos que hicieron de tales relatos fundacionales un cuerpo riguroso y sistemático de aproximación a distintos espectros culturales.

Muy por el contrario, el afán de Campbell procuró transformar tamaños relatos en manuales new age destinados a justificar las cobardías propias del ocio burgués. Catapultado a la fama hacia la primera mitad del siglo XX por la divulgación de una versión prehippie de cierto orientalismo, alcanzó sus cinco minutos de gloria cuando George Lucas utilizó sus premisas a fin de recrear la atmósfera de mistificación vigente en la primera parte de *Star Wars*. A caballo de sus libros *El héroe de las mil caras*, *El vuelo del ganso salvaje*, *Las máscaras de Dios* y algunos otros, el homónimo del creador de la sopa enlatada generó una industria de refritos basados en las desgrabaciones magnetofónicas de las charlas reunidas en *The Joseph Campbell Audio Collection*, buena parte de las mismas registradas en el Sarah Lawrence College, un terciario para señoritas, mayor espacio académico que se le permitió ocupar.

En esta línea se inscribe *Mitos de la luz*, metáforas orientales de lo eterno, una compilación ejecutada por David Kudler, por cierto sumamente respetuoso del espíritu original. Tanto es así que conserva a la letra las claves de la creencia campbelliana basada en el principio fundador del reduccionismo: todo tiene que ver con todo. A partir de tal premisa se trazan diversos caminos de iniciación esotérica trazados al modo del Juego de la Oca, donde se avanza y retrocede. La cabal ausencia de sistematicidad permite juntar en una misma estrofa retazos de teorías contradictorias entre sí (como las de Freud, Adler y Jung), cuando no francos dislates (la división entre Oriente y Occidente se encuentra a los sesenta grados al este de Greenwich), simplificaciones (*El banquete* de Platón relata nada más que una fiesta de borrachos), entre abundancia de mistificaciones ramplonas ("El alma en sí, en su estado puro, recuerden, es translúcida"), todo alrededor de un neto predominio de mitos solares, en detrimento de los cosmogónicos, de fertilidad, fálicos, matriarcales, tesmofóricos, etc.

Precisamente es la vía de la infatuación, ese fervor por la propia divinidad, el anzuelo tendido hacia la promesa de redención donde Campbell alcanza el efecto de masa: "... el misterio del ser de este libro en tu manos es idéntico al misterio del ser del universo". Hace de los mitos una herramienta para "ayudarte a armonizar tu vida individual con la vida general, la vida de la sociedad y la del universo"; así, en la segunda persona de los predicadores. Una pátina de ecumenismo tampoco alcanza a fin de encubrir un sistema ideológico hiperindividualista ("Una imagen mítica es un poder externo que viene en tu auxilio; a través de ella puedes lograr la liberación de las ataduras del ámbito mundano"); conformista ("Y el problema consiste en que te pongas a tono con el mundo tal cual es, no como debiera ser"), cuando no abiertamente facho: "¿Qué le sucedería a un cuerpo si los pies dijeran: 'Quiero ser la cabeza'? ¿O si la cabeza dijera: 'Quiero ser el corazón'? ¿Cómo llamamos a eso cuando ocurre en un cuerpo? Lo llamamos cáncer. Del mismo modo, lo que denominamos democracia, desde este punto de vista, es un cáncer".

Falacias históricas, inexactitudes, imprecisiones, anuncio de evidencias que jamás desarrolla son algunos de los mecanismos de la oratoria abusados por Campbell en la propuesta de caminos identificatorios que prometen inmortalidad y completud.

No se comprende cómo uno de los más eximios helenistas universitarios argentinos, Leandro Pinkler, no sólo prologue sino que además difunda a este "oráculo de la vida humana", sin considerar algo del ámbito de lo privado: una mística personal tendiente a "crear una nueva mitología planetaria de evolución espiritual". Por fortuna los mitos continuarán regulando el modo en que las comunidades estipulan sus íntimas diferencias de generaciones, de sexo y de grupos sociales, por fuera de la conciencia; sin importarles los pininos por metamorfosearlos en manuales de autoayuda.



JORGE B. RIVERA (1935-2004)

Contra la corriente

POR RAÚL ANTELO

Al escribir la necrológica de Breton, Michel Foucault lo definió como un nadador entre dos palabras, un fundador de linaje al que debía vérselo menos como un constructor y mucho más como un excavador. Jorge B. Rivera, que era un excavador nato, fue también un nadador a contracorriente. Un solitario. Autor de un pionerismo y singular rescate del concreto-abstraccionismo, *Madí y la vanguardia argentina* (1976), en los '60 había leído a Borges desde los marcos ofrecidos por la antropología (Tylor, Frazer), destacando, de forma innovadora, "Lo arquetípico en la narrativa argentina del '40", un ensayo recogido por Jorge Lafforgue en *Nueva novela latinoamericana II* (1974), volumen señero en la actualización metodológica. Con el mismo Lafforgue fue autor de *Asesinos de papel* (Calicanto, 1977, 2ª ed., Colihue, 1996), pionero, a la par que exitoso, memorial y antología de la narrativa policial en el Plata.

Conocíamos ya su *Eduardo Gutiérrez, el folletín y la novela popular* (1966) y el no menos innovador *La primitiva literatura gauchesca* (1968), en el que Rivera, siguiendo la huella de Lauro Ayestarán, preparó el camino para los estudios clásicos de Angel Rama y Josefina Ludmer. Trazó un *Panorama de la historieta en la Argentina* (1992), asunto en el que era duchísimo, y en sus volúmenes *El periodismo cultural* (1997) o *El escritor y la industria cultural* (1998) reunió ideas ya explayadas en la *Historia de la literatura argentina*


FOTO DANIEL JAYO

Epocalipsis

PENSAR ENTRE ÉPOCAS. MEMORIA, SUJETOS Y CRÍTICA INTELECTUAL.
Nicolás Casullo

Norma
Buenos Aires.
295 páginas

POR GABRIEL D. LERMAN

Ensayista y novelista, investigador afincado en la teoría cultural, la filosofía, el saber estético y la historia de las ideas políticas, Nicolás Casullo ha resurgido en el magro y, una vez más, faccionalizado y roto debate intelectual con su obra *Pensar entre épocas*. Compuesto por siete capítulos-ensayos autónomos, amplios y luminosos, Casullo reorganiza una gran biografía cultural y política del último tercio del siglo XX. El libro pone en escena, como a un doble, al intelectual que lee, explora, recorre el propio recorrido, que es a la vez personal y de una generación. Haz de miradas, de trajines, de riesgos y rupturas acaecidas: un trabajo de largo aliento que se abre con la crítica de las vanguardias revolucionarias, la primera de las dos épocas aludidas –ahora mareas extinguidas, fondo de la encrucijada nacional–, y de a poco se interna en la brutalidad de un presente complejo que prolonga y expande interrogantes, una suerte de otra época para volver a pensar.

Pensamiento que se tuerce y pervive en lo que hay de latinoamericano y de europeo *en* lo argentino, la escritura de Casullo expone, explicita conceptos, y no pontifica. Imagina ficcionalmente en lo que el ensayo ofrece, ahora y más que nunca, para decir sobre la cultura y la política. Opera como un estiletazo en el fragor duro y cotidiano de una barbarie que desenlaza y fulmina ya no instituciones sino el primordial entendimiento acerca del sentido de la existencia misma de las instituciones.

Reflexión sobre la crítica, repaso histórico sobre la paradójica productividad del exilio, *Pensar entre épocas* es a la vez debate y proposición sobre las formas mismas que el debate exige. Por fortuna, el término intelectual reclama para Casullo una amplitud de registros que va de la prosa dramática a la crónica urbana, del espacio académico al pensamiento filosófico. Se trata de un pensamiento que no reclama la invitación a espacios mediáticos en el rubro "expertos" u "opinadores", sino que, ante todo, pide ser leído contra quienes ahora vociferan en la cubierta del barco, escena tormentosa a la carta, acerca de tal piquete o tal secuestro.

De este modo, los apartados "Catástrofes, mitos y figuras argentinas" y "La pregunta por el peronismo" se convierten en documentos insoslayables para pensar lo que todavía pretende llamarse política en nuestro país. A diferencia de muchos intelectuales de su generación, Casullo rejuvenece en el repertorio, en las resonancias bibliográficas, en las narrativas y los horizontes que plantea. Se renueva pero no para reciclar ni para liquidar arteramente aquel pasado, no para expurgar ni ventilar los tufos de la derrota, no para postmodernizarse en el sentido ligero que alguna izquierda troglodita señalaría, no para academizarse en lo mullido del paper, sino para meter la cabeza y el cuerpo en las versiones y los dolores de estas playas. Casullo despabila, gana en lucidez. "Hay escenas cuyo sentido todavía escapa a las leyes simples de los discursos más afiatados, a los campos de las prácticas analíticas, a las rutinizaciones teóricas: como si escondiesen no su vigencia o su muerte, no su regreso problemático o su olvido, sino más bien una iluminación que no llega aún a los desvelos del campo intelectual", escribe.

Pensar entre épocas avanza en una profunda comprensión cultural del colapso político argentino. El presente irrumpe perturbador y el libro se impone una tarea titánica en el marco de la provisoriedad argentina, de la endeblez. La pregunta por el peronismo es la comprobación casi remanida de una catástrofe, la del grotesco final de su historia política pero también es la vuelta del peronismo después de la peor pesadilla, y es un sueño que se repite, una agonía, un fantasma que agita las aguas del río y hasta parece lo único que el río contiene. "Después de Luder 'candidato de lujo' –escribe Casullo–, del herminismo, la renovación modernizante de Menem, Cafiero, Manzano y Grosso, el menemismo con Dromi, María Julia y Cavallo, el fracaso frepasista, un alumno de esos que se sientan al fondo del curso de historia política a punto de concluir el cuatrimestre, levantó la mano y dijo: 'Perdón, yo soy peronista de los setenta. ¿Se acuerdan?'"

El peronismo abre otra línea, examina un filón sepultado de su propia historia, y arroja una nueva versión en medio del marasmo. Bien como comienzo, parece leer Casullo, como rescate de deseos colectivos refrenados, incluso masacrados. Y en este plano, el peronismo tal vez sea uno más de los relatos, no el único. Y su mejor sombra se proyectará en la medida en que se lo considere "memoria nacional ya sin dueño partidario". Pero no menos cierto es –podemos concluir con Casullo– que nos embarga otra época que nos intima a volver a empezar: volver a pensar y a hacer la historia.

(1981), una obra colectiva coordinada por Susana Zanetti y editada por el Centro Editor de América Latina, o bien anticipadas en sus artículos para la revista *Crisis* o los suplementos culturales de *Clarín* y *La Opinión*.

Su amigo, el uruguayo Pablo Rocca, lo recuerda como un nadador entre dos orillas: las físicas del Plata, pero también las simbólicas, las de lo alto y lo bajo. Rivera, evoca Rocca, vivió la cultura como una pedagogía alterna, un acto de apertura hacia los otros, en la certeza de que leer ayuda a ejercer de modo más gozoso y lúcido la soberanía.

No fui su amigo personal aunque sí su admirador. Rivera perteneció al club exclusivo en el que podríamos también encontrar, en Uruguay, a Carlos Real de Azúa y, en Brasil, a Alexandre Eulálio. Erudición, bibliofilia y deliberada voluntad de sospecha hacia modelos dogmáticos de crítica fueron sus marcas singulares. Mostraba interés por lo masivo y lo visual, pero no menos por lo arcaico y primordial, a la par que no ocultaba su desdén por la visibilidad oficial. Anticipó cuestiones de las que críticos más aparejados supieron sacar provecho; pero no se le puede negar la sutileza de ver un valor donde antes se veía sólo ausencia. Críticos como Raymond Williams o Rosalind Krauss ejercen un ajuste de cuentas con el formalismo-modernismo de rara sintonía con el ojo crítico de Jorge B. Rivera, y es en esa línea, me parece, donde su obra debería ser pensada. Como excavación.

Publicó, siendo joven, dos libros de poemas, *La explosión del sueño* (1960) y *Beneficio de inventario* (1963). En "Carta de resurrección", del primer poemario, admitía: "Es verdad, acaso ayer no existiera, condenado / a renacer de mi propia roña, de mi propio sudor, / del sudor de mis hermanos atados con la misma carga imaginativa, / comiendo en el mismo plato idéntica porción de carne lacerada". En ese poema de previsibles marcas surrealistas, Rivera se soñaba a sí mismo exilado "en la otra orilla de la realidad", desde donde algún día se levantaría, de entre los vivos, para unir erotismo, literatura y muerte. Así sea.

EL EXTRANJERO

BRIMSTONE
Por Douglas Preston y Lincoln Child

Warner Books, 2004
512 páginas, U$S 25,95

Hablemos de basura, hablemos de *trash* y de *pulp* y de la rara y excitante felicidad que de tanto en tanto nos producen este tipo de libros. Libros como los que escribe el dúo dinámico de Douglas Preston y Lincoln Child. Arqueo-thrillers, techno-thrillers y –especialmente y muy por encima de todo lo que firman juntos o por separado– las novelas protagonizadas por el único, inimitable y agente especial Pendergast del FBI (aunque Pendergast, nacido en Nueva Orléans, actúe siempre por las suyas, enervando hasta el infarto a sus superiores, y con métodos que combinan un humor ácido, perfecta puntería, deducciones *à la* Sherlock Holmes, la filosofía zen y los métodos del jesuita Matteo Ricci a la hora de utilizar la memoria como virtual máquina del tiempo). Y sí: como ocurre con los relatos y novelas de Conan Doyle, lo que importa aquí no es quién es el asesino sino quién es el detective.

Las novelas anteriores de Pendergast –que pueden ser definidas como una cruza entre *Los Expedientes X* y las peripecias de un Indiana Jones urbano y cerebral– están traducidas al español en Plaza y Janés y son *La reliquia* (que resultó en una mala película donde, horror, Pendergast ni siquiera aparece); *Relicario* (su muy buena continuación); *Los asesinatos de Manhattan* (un verdadero festival de asesinatos en serie, sombras decimonónicas, fórmulas secretas de la inmortalidad y con un Pendergast más inspirado que nunca) y *Naturaleza muerta* (la más floja y culpable del imperdonable pecado de sacar a Pendergast de la siempre gótica y sofisticada Nueva York para enviarlo a resolver unos toscos asesinatos rituales a la campesina Kansas). La buena noticia es que la recién aparecida *Brimstone* no sólo está a la altura de *Los asesinatos de Manhattan*, enfrentando a nuestro héroe a un rival que bien puede ser el mismísimo Diablo, sino que además –como en *Los asesinatos...*– vuelve a ocuparse de la misteriosa vida privada de Pendergast (del que nadie conoce siquiera su nombre de pila y, quienes alguna vez lo oyeron, lo recuerdan como "Al... Jo... es impronunciable") y de la maldición de su familia, aquejada de un mal por el cual todos se vuelven locos a determinada edad. Y *Brimstone* abre la puerta a una próxima novela donde todo hace pensar que nuestro agente especial favorito se enfrentará a su malvado pero igualmente genial hermano. Mientras tanto y hasta entonces, *Brimstone* divierte con sus cadáveres apareciendo aquí y allá a una temperatura muy por encima de la normal, cocidos de adentro hacia afuera, en habitaciones cerradas, y con pezuña de macho cabrío grabada a fuego en una de las paredes. Sumarle a esto conspiraciones mundiales, pactos fáusticos de ancestrales familias florentinas, guiños cómplices al iniciado con decisivas alusiones a aventuras anteriores (llegando a atar un cabo que había quedado suelto en *Naturaleza muerta*) y el reencuentro con viejos aliados de Pendergast como el inspector Vincent D'Agosta y la científica de museo Laura Hayward. En resumen: novela infernalmente divertida, leerla mientras se mastica un Big Mac, y experimentar así lo que puede ser el paraíso mientras los demás continúan en el purgatorio de *El código Da Vinci* y todos esos misterios académicos sin diploma.

RODRIGO FRESÁN

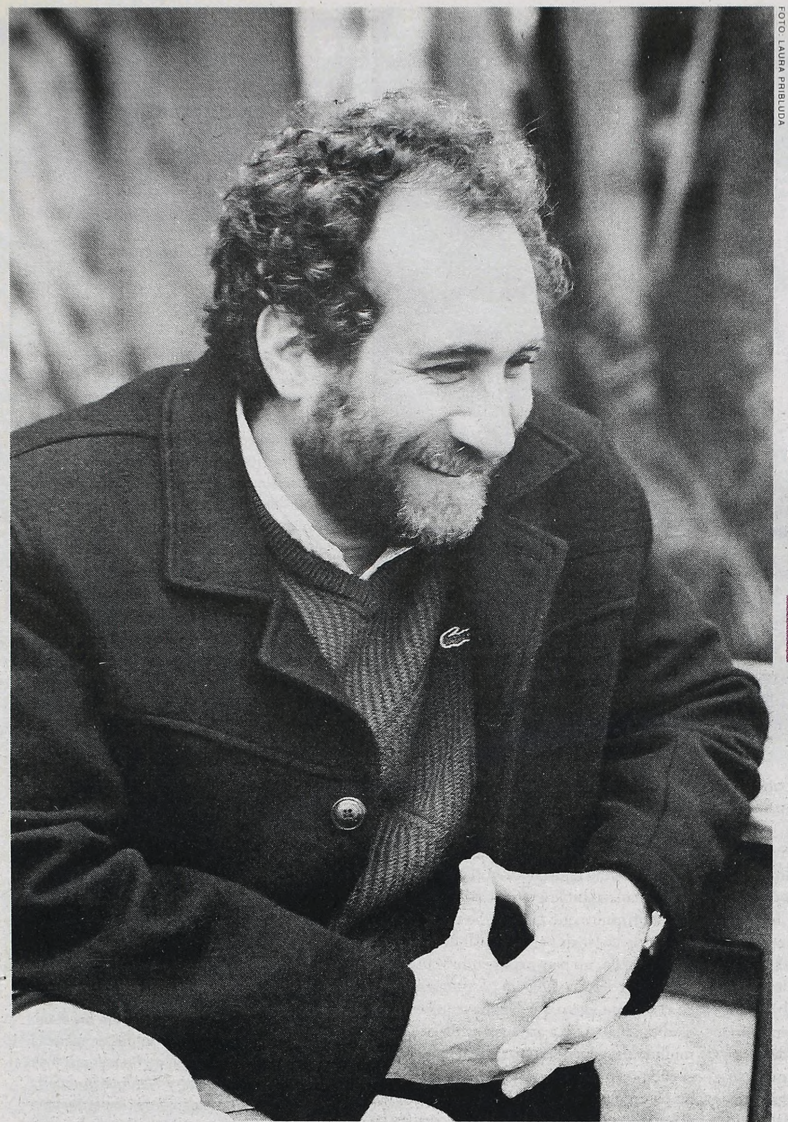


FOTO LAURA PRIBLUDA

ENTREVISTA: MIGUEL VITAGLIANO HABLA DE SU NUEVA NOVELA

La muerte le sienta bien

Golpe de aire **(editorial Norma) viene a confirmar la solidez de Miguel Vitagliano como novelista después de *Vuelo triunfal*, su libro sobre los años del peronismo. Bajo la idea de que comparada con la muerte cualquier cosa "es un viaje a Disneylandia", la nueva novela aborda la muerte, paradójicamente, como una vía de acceso a la cotidianidad y la rutina.**

POR MARTÍN DE AMBROSIO

La cita del filósofo estoico Marco Aurelio que abre *Golpe de aire* –la última novela de Miguel Vitagliano– lejos está de ser una casualidad o una mera boutade. Es, más bien, una declaración de intenciones que funciona también como premonición. "Toda la novela es una reflexión sobre el estoicismo. Por eso el epígrafe, pero no sólo como inspiración de un escritor sino también como algo que marca toda la novela. Y por eso el primer enunciado de la novela está tan conectado con ese epígrafe: 'Comparada con la muerte, cualquier cosa es un viaje a Disneylandia'. Tiene mucho que ver con la visión estoica de la vida", dice Vitagliano.

Golpe de aire es la quinta novela del autor de *Vuelo triunfal* y como la anterior puede ser leída como un ejercicio de la melancolía argentina: mientras una transcurre en la década de 1950, la otra adquiere durante varios momentos el punto de vista de una viuda que recupera su vida en el exilio mexicano bajo la dictadura, a la vez que vuelve una y otra vez sobre infidelidades y traiciones varias. Incluido una serie de encuentros y desencuentros de la viuda con la amante, además de escenas de leve contenido erótico entre la viuda y el ex socio y que funcionan de ese modo apenas sugerido (es decir: nadie piensa que el torrente amoroso se vaya a desatar, pero se puede percibir una tensión contenida, sutil). Pero Vitagliano, profesor de Teoría Literaria nacido en 1961 en el barrio de Floresta, desconfía de esas rápidas interpretaciones, del mismo modo en que descree de que su temática sea "argentina", y lejos está de pensar que lo suyo forme parte de alguna tradición narrativa local. "Lo que hay más bien es un cierto tono argentino –señala–, pero es sabido que los tonos no se pueden definir. Es como los olores de las casas; uno los advierte en cada uno de los lugares, pero nunca en la propia casa. De modo que, si pudiera definir cómo es ese tono argentino, probablemente me convertiría en un escritor extranjero."

Vitagliano escribió junto con Abel Gilbert el libro de ensayos *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial del 78* que puede ser pensado en este contexto de obras argentinas que subrayan uno u otro aspecto del pasado nacional, pero él insiste en que la cosa va por otro lado. "Esta es una novela sobre la muerte, y la muerte no está en el pasado sino el futuro. Uno entra en un momento de su vida en el que se encamina hacia ella mucho más que veinte años atrás. En la novela yo me pregunto por la muerte."

¿Y la respuesta es el estoicismo?

–Yo no lo pienso de esa manera. En todo caso lo que se presenta es la posibilidad de pensar el arte como una epifanía, como un modo de atrapar en pequeños instantes la fugacidad del tiempo. En realidad, lo que pasa en la novela es que lo que pasa nunca pasa. Es decir, Ponci –el ausente personaje principal– muere, pero aparece todo el tiempo.

¿El estoicismo entonces guió el plan general de escritura?

–Hay escritores que escriben para confirmar lo que ya saben, planean una novela y después la escriben y no descubren nada. Yo lo que tengo al principio es una idea; el plan original es una pregunta y algunos recorridos posibles, pero no hay un plan férreo. Es más, tengo poco interés por ese tipo de literatura que parte de una idea, como pasa con la literatura policial o la ciencia-ficción. Ahí no hay mucha experimentación. Son cosas pensadas bajo un plan y el trabajo de la novela termina siendo la reproducción de lo que ya sabe el autor.

¿Cómo trabajó la inclusión de las voces y los puntos de vista narrativos tan distintos que tiene la novela?

–Me pasó algo extraño. Cuando creí que tenía la novela lista, advertí que algo raro pasaba. Y entonces la dejé, pasó un tiempo y empecé a escribirla de nuevo. No le encontraba la vuelta, no fluía del modo en que yo quería que fluyera. Encontraba ripios, no en la trama sino precisamente en la inclusión de las distintas voces. En ese sentido fue una novela trabajosa. La solución al problema la encontré rompiendo todo y volviendo a escribirla. Y para resolver la cuestión tuve que volver a una de las mejores novelas argentinas de la década del noventa que es *El dock* de Matilde Sánchez: allí ella hace un trabajo muy interesante con los diálogos.

Pese a esa multiplicidad de voces, la novela logra fluir sin esos ripios tan temidos.

–¡Qué suerte! A mí me interesa trabajar con un tono medio, un tipo de literatura que parezca no escrita. Es difícil, un terrible problema diría. Por eso mi obsesión por observar detalles, por tratar de trabajar siempre enfocando los problemas de manera no directa sino oblicua, trabajando siempre con elementos incompletos. Para mí toda la literatura es un campo de experimentación. No concibo el arte separado de la experimentación, pero hay distintos modos de experimentar: se pueden hacer grandes construcciones que sean rápidamente vistas por el otro, pero otra cosa es cuando se experimenta al borde de la no experimentación. Yo busco experimentar sobre lo cotidiano y trabajo con minucias porque considero que ahí el arte tiene algo que decir. Y eso implica trabajar con detalles, con la porosidad de la vida cotidiana, con frases a medio decir, con la tontería y las contradicciones de los personajes.

Y por eso la mediocridad de los personajes.

–Sí, eso es lo que me interesa. Quiero ver si ellos saben lo que yo no sé. Como no tengo ninguna idea de antemano, ningún personaje me representa, no hay alter ego alguno, no hay personajes que lleven mi voz, sino que la intención es ver las contradicciones de los individuos. Mis personajes jamás dicen cosas brillantes, jamás dicen esa frase que uno subraya y dice "ah, acá está". Mis personajes no piensan, siempre son pensados por una dinámica externa a ellos. Trabajar de esta manera es experimentar, hacer una máquina, pero una máquina que busca ser invisible.